

Una posibilidad dramática en la Egloga II^a de Garcilaso

por ARTURO BERENGUER CARISOMO

1. *Perspectiva agraria del teatro español.*

He aquí un tema casi intacto. No existe o, por lo menos, yo no conozco, un estudio a fondo de una de las perspectivas más curiosas y sugerentes de la carátula española: de su rica y variada instrumentación campesina, porque no es el caso de que, en ésta o aquella obra de su enorme repertorio la vida agraria aparezca como motivación circunstancial; no, es que esta vida constituye algo así como el alma, como la sustancia misma de su múltiple quehacer estético; quizá únicamente en la literatura rusa pueda encontrarse una singularidad tan notoria y tan dinámica, si no fuera que, en el cuadro del arte occidental, ya es posible agregar la estupenda creación rural de la novelística y el teatro americanos.

Para España, que es lo que hoy nos preocupa, la razón es obvia: país donde la *mesta*, como organización económica y aun político-social, tuvo y tiene gravitación tan decisiva en su historia —todavía la rumorosa y ajetreteada calle de Alcalá madrileña es, jurídicamente, una *cañada*— y donde el hidalgo labriego ha sido figura tan predominante en uno de sus estamentos sociales, el agro, sus hombres y sus cosas debían ser necesariamente asuntos de particular atractivo, y mucho más en el teatro amasado desde sus orígenes con las más entrañables sustancias populares.

Sería absurdo empeño el dar una nómina completa de los títulos que sirvieran de prueba. Digamos sólo que, desde los pastorcitos de Juan del Encina, la dramaturgia española incorpora para siempre este succulento mundo eclógico; lo más hondo, vibrante y poético del teatro de Lope, por ejemplo, se encasta en esta fuerza radical: *Peribáñez*, *El villano en su rincón*, *El caballero de Olmedo*, *Fuenteovejuna*, ¡cuántas más!; ni siquiera lo olvida el cortesano barroco calderoniano, y ahí está, como paradigma, su eterno *Alcal-*

de de *Zalamea*, recogido de un tema del Fénix. Unicamente, el hiato pseudoclásico del siglo XVIII puso un paréntesis forzado en esta tradición, que volvió a rehabilitar el teatro realista del siglo XIX y aun el contemporáneo: una de las piezas más admirables de Benavente, y, en opinión del autor, su obra más perfecta es, a la par de una cala finísima del alma femenina, un delicioso poema rural: *Señora ama*.

2. Coincidencia latina y Renacimiento.

Latente, contrahecho, estragado el espíritu de la poesía virgiliana, se mantuvo y atravesó todo el ámbito de la cristiandad medioeval. Demenico Camparetti lo demostró cumplidamente en su famoso estudio de 1872. Esa ininterrumpida tradición, al adquirir su forma adulta durante las horas soberanas del *humanismo*, conformó uno de los pliegues literarios más duros y resistentes del Renacimiento.

Y si el Virgilio heroico de *La Eneida* suministra los materiales de la poesía épica, con cuyos últimos guijarros se construyen, incluso, los poemas de la independencia americana, el Virgilio lírico de *Las Bucólicas* y el didacta de *Las Geórgicas* ofrece un mundo nuevo y alado de elegante rusticidad, superación admirable de una literatura —la latina— cuyos orígenes tenían, asimismo, un encaste agrario y un glorioso historial campestre. Puesto en vigencia por el mantuano, el romano siglo de oro:

**Or se'tu quel Virgilio, e quella fonte
che spandi di parlar sì largo fiume?**

todo su acervo estético adquirió la prestancia de lo nuevo, desde la ática pulcritud de Horacio a las reminiscencias eróticas de Ovidio o Catulo.

No creo que el ápice del Renacimiento clásico asumiera esta conducta literaria, muy especialmente en lo que se refiere a su aspecto eclógico, sólo por un capricho de la moda. Su duración, ligada y confundida, por otra parte, con el neoplatonismo petrarquizante, y la misma calidad de las plumas rendidas a su servicio, indican algo mucho más profundo y necesario. Algo que no era sólo pasatiempo o pura voluntad de estilo.

Se me ocurre que esa dimensión fabricada y artificial, aquella cortesía disimulada por las metáforas del bosque, la fuente, el pastor, los apriscos, *el verde prado de fresca sombra lleno*, mágico escenario donde sólo cabe un conflicto: el de la pasión erótica, era como un inmenso artilugio para buscar la huída de un tiempo, de una edad sometida, casi como la nuestra, a tremendas angustias, sobresaltos y violentas emociones;

**de aquesta nuestra edad, cuyo progreso
muda de un mal en otro su figura,**

son palabras de Garcilaso en su Elegía Iª. Pastoral sinfonía, en cuya urdimbre melódica se escucha siempre, patente o latente, el *leit-motif* consolador del *beatus ille* horaciano.

Los clásicos habían dado los esquemas y Petrarca algunos módulos estilísticos inconfundibles, pero estos módulos y aquellos esquemas se llenaron casi siempre de una materia subjetiva que, al eludirse en ese inmenso tropo de la ficción eclógica, resolvía su alivio y su evasión; alivio de heridas cortesanas, heridas de guerra o heridas de amor.

Por su parte, el teatro había encontrado con el *drama pastoral*, en Italia, desde Poliziano a Guarani, la forma de transferir la sacra representación medieval a los registros del teatro profano: *un sincretismo de temas espirituales y sensuales, cristianos y paganos*, como dice Vossler. Toda la dramática occidental tiene este disimulo como punto de partida.

¿Habría España, tan cargada de esencias campestres, de ser renitente a una forma, mejor, a una fórmula poética que coincidía por modo sorprendente con uno de sus supuestos estéticos más tradicionales? Tan no lo fue, que la égloga pastoril cumple, en su territorio, la misma función que había cumplido en Italia, pero con una diferencia esencial: que lo eclógico comienza por buscar el camino de una auténtica rusticidad.

3. Juan del Encina, el precursor.

Una rusticidad para ambientes cortesanos y aristocráticos; en el fondo, quizá, tan falsa como la otra vertiente alambicada y pagana de la pastoril, mas, con todo, orientada hacia lo que podríamos llamar una especie de realismo nacional.

Juan del Encina, natural de San Silvestre, lugarejo cercano a Ledesma, en la jurisdicción de Salamanca, fue estudiante de la Universidad epónima, racionero de su Catedral, arcediano en Málaga y prebendado en León; conoció de cerca las exquisiteces en las Cortes pontificias de Julio II y León X, se regodeó con las cenas y fiestas en casa del Cardenal Arborea, y nada extraño sería hubiese sabido algo de la picante Mandragora, en que, por entonces, se entretenía il signore Machiavelli; por último, un viaje a Tierra Santa lo puso en términos de pensar muy seriamente en la salud espiritual cuando ya andaría arañando los sesenta años de su azacaneada y bien vivida existencia.

Pues bien, este andariego gustador de buenas emociones, en contacto inmediato con el foco vivo de la gran revolución humanista y pagana del Renacimiento, no pierde, o sólo lo pierde de un modo puramente formal, ya lo veremos, aquellos olores de aprisco y zamarra que lo habían sahumado durante sus mocedades por los alcores de San Silvestre.

Los primeros diálogos dramáticos de Encina pueden datarse hacia la última década del siglo XV. Aun van fundidos en ellos los dos grandes temas religiosos del teatro sacro anterior a su aparición: la Natividad y la Pasión de Nuestro Señor, pero el autor se ingenia para que quienes nos informen de los dos grandes acontecimientos cristianos sean pastores crudos de su viejo y amado campo salmantino y para ingerir siempre en la breve

fábula el final obligado de los villancicos legendarios. Dejo de lado, porque no hace al caso, el tan debatido asunto del dialecto "sayagués", en el cual, se apuntaba, Encina había hecho hablar a sus pastores. Sobre que tal dialecto es una utopía lingüística, lo más probable, teatral y estilísticamente, es que el llamado "patriarca del teatro español" contrahiciese una lengua de sabor cerril y apariencia rústica con detritus de viejas formas castellanas, oídas por los campos de Salamanca y de Zamora. Sabido es que muchos "saineteros" contemporáneos han repetido la fórmula filológica con bastante buena fortuna.

Más importa para nuestro objeto destacar cómo, en estos primeros ensayos de una pastoral dramática, el viejo Encina se mantiene en la más popular castellanía, en un localismo agrario que para nada sabe ni necesita de reminiscencias clásicas. Un mundo aparte del que, entonces, tenía vigencia por toda Europa.

Claro está que al erudito y sensible Encina, incluso traductor "a la castellana" de Virgilio, no podía dejarle indiferente su choque con el mundo italiano. Sus tres últimas Églogas, fechables entre el 1500 y el 1514, son las que, según Crawford y Menéndez Pelayo, dan indicio de su segunda época y señalan el influjo del Renacimiento militante. El tema erótico adquiere mayor volumen y sonoridad, la *desesperación* llega hasta los límites paganos del suicidio y, finalmente, en la Égloga más elaborada: la de *Plácida y Vitoriano*, probablemente su última composición dramática, Encina echa mano de Venus y de Mercurio para solventar el conflicto amoroso de sus pastores.

Pero todo esto, que parece mucho, no es suficiente; en el fondo, queda intacta su visión "nacional" de los personajes, de los propios recursos escénicos, tanto que —deidades mitológicas aparte— la fábula de *Plácida y Vitoriano* podría ser, y de hecho lo es, como una miniatura o como la célula germinal de cualquier comedia rústica de los tiempos adultos de Lope o de Tirso. Y es éste el gran mérito y la notable originalidad española del viejo precursor —él que dejó semilla de cosas grandes, como decía don Marcelino—: el haber adaptado la ficción del amor pastoril a su propio mundo nativo y el haberle dado una dirección y un movimiento específicamente teatrales.

4. *El castellano de Toledo y el caballero de Nápoles.*

Era ya Juan del Encina hombre maduro y conspicuo cuando, en Toledo, nació Garcilaso de la Vega, allá por 1501 ó 1503. ¿Habrà tenido el futuro gran lírico noticias del andariego y curioso personaje? Nada cuesta sospecharlo, sobre todo porque ambos tuvieron fecundas relaciones con la ilustre casa de los duques de Alba. Sea de ello lo que fuere, lo importante

es que varias circunstancias los separan radicalmente: en primer lugar, Garcilaso es, antes que nada, un soberano poeta lírico; en segundo lugar, su mundanidad, lo que hoy llamaríamos su posición social, le ofrecieron una serie de experiencias y posibilidades distintas a las del cantor salmantino; finalmente, la biografía erótica se determina en él por dos hechos concretos y absorbentes: los desdenes y muerte de la bella y noble portuguesa Isabel Freyre.

Soldado, cortesano, poeta y enamorado, perfila con trazos indelebles la figura renacentista soñada por Castiglione en su *Corteggiano*, que él mismo introdujo en España al alentar y corregir la traducción de su entrañable amigo don Juan Boscán de Almogaver. Además, la mayor parte de su breve vida —a lo más treinta y cinco años— transcurre fuera del solar patrio: Africa, Francia, Alemania, Italia; y aquí, en ese perfecto meridiano de la riente y encantadora Nápoles, es donde su grande protector, el virrey don Pedro de Toledo, podía y sabía tenderle la mano generosa. Un europeo, en suma, cuyo mundo lírico, única y resonante cuerda de su escasa obra, estaba totalmente sumergida en ese alado y fascinante humanismo clásico de los tiempos esplendorosos y cosmopolitas del César.

¿Cómo, pues, en los versos del caballero de Nápoles yace siempre, soterrada y nostálgica, la imagen castellana de su Toledo nutricia o, también, el recuerdo de aquellas riberas del Tormes, solar de sus protectores, los duques de Alba? ¿Por qué siempre se ingenia para imbricar en las Églogas o las Canciones, de tan fuertes reminiscencias virgilianas, tan saturadas de la magia latino-pastoril, los datos intransferibles de su áspero paisaje montañoso o de su río dorado? No creo haya otra explicación legítima que ese inalterable fondo de realismo nacional siempre presente, de un modo u otro, a todo lo largo de la literatura española; casi como su médula espinal.

Al escribir su Égloga IIª —la que ahora nos interesa— aquellos sentimientos fundamentales debían estar muy vivos y presentes. Fue compuesta, seguramente, en Nápoles, al regreso de un viaje relámpago a España, donde visitó a Boscán en Barcelona y llegó hasta Toledo, quizá en compañía de don Fernando, el tercer duque de Alba. La fecha puede establecerse entre fines de 1533 y los comienzos de 1534. Aun no había muerto Isabel Freyre, cuya desaparición habría de motivar el desgarrante lamento de Nemoroso en la Égloga Iª:

**Mas luego a la memoria que me ofrece
aquella noche tenebrosa, oscura,
que tanto aflige esta ánima mesquina
con la memoria de mi desventura (366-369).**

o los versos tremantes del soneto X:

**¡Oh dulces prendas por mi malhalladas
dulces y alegres, cuando Dios quería!**

Hasta se ha sospechado que, en el ánimo del poeta, se iba remansando la herida causada por los desvíos de Isabel y por su casamiento con el gordo don Antonio de Fonseca:

Tus claros ojos ¿a quién los volviste? (Égl. Iª 128).

que la muerte de la amada abriría de nuevo con tan desesperada violencia.

Garcilaso estaba, pues, en condiciones de escribir, si no con absoluta objetividad —cosa imposible en un poeta de su temperamento—, sí con la suficiente autonomía espiritual como para entretenerse en dar a su *Égloga IIª* —cronológicamente, la primera de las tres que escribió— una arquitectura mucho más compleja que la pensada por la lírica y subjetiva de la hoy conocida como Primera o para la clásica y ornamental llamada Tercera. No es, claro, que el tema pasional esté ausente y aun con marcadas reminiscencias personales; esto es de la esencia del género y, sobre todo, del modo peculiar de Garcilaso; lo que ocurre es que, en este caso, no está anegado por una presencia constante y dolorosa de lo subjetivo, por una presencia —¿me atreveré a decirlo?— romántica. La ficción pastoril es más ficción. Arma de doble filo: tal condición es parte de la belleza y del fiasco de la *Égloga IIª*.

5. Argumento erótico representable.

Su arquitectura ofrece a primera vista un carácter dramático, una disposición representable.

Con relación a la poesía bucólica en general esto no es nuevo. Desde el viejo Teócrito, al repartirse las quejas y requiebras amorosas entre varios rústicos interlocutores, quedaba potenciado un germen de diálogo, y todo diálogo, aun sin la agilidad del requerido por el teatro, supone ya una posibilidad dramática. Virgilio, además, el gran maestro del humanismo triunfante, no había variado la técnica. Al contrario: la había acusado.

Pero si esto no era nuevo en la poesía eclógica, sí lo fue en Garcilaso de la Vega. ¿Escribió la *Égloga IIª* para ser representada? Mele se inclinaba a creerlo así. La vinculación del poeta con la casa de Alba, tan aficionada a estas cosas de la carátula desde los tiempos del Encina, y el hecho de que bajo la pulida rusticidad de los pastores Albanio y Camila se escondan las personas del tercer duque Don Fernando y su mujer María Enríquez, abonan enérgicamente el aserto. Teatro escrito por un poeta a quien se le escapaba la diabólica técnica del género en el que fueron tan duchos Encina o Lucas Fernández.

La magra acción puede distribuirse en doce escenas: el pastor Albanio, en tercetos, evoca a su ingrata e inconfundible amada:

¡Oh claros ojos! ¡Oh cabellos de oro!

¡Oh cuello de marfil! ¡Oh blanca mano! (20-21);

Salicio, el futuro confidente, canta ahora, en tres melancólicas estanzas, el reiterado *beatus ille* horaciano:

**¡Cuán bienaventurado
aquel puede llamarse
que con la dulce soledad se abraza,
y vive descuidado... (38-41),**

como para significar un estado beatífico —*A la sombra holgando* (V. 51)— frente al desgarrado y patético del anterior. Hay como un perfil, no diré de caracteres, pero sí de situaciones psicológicas capaces, quizá, de provocar un choque dramático, pero que, en este caso, se restringen sólo al límite de permitirle a Salicio ser un impasible y hasta irónico depositario de las quejas exaltadas de Albanio. Las estanzas desembocan en nuevos tercetos cuando, en la escena siguiente, Salicio tropieza con Albanio dormido al peso de sus desdichas; inmediatamente —escena cuarta— despierta el enamorado sobre un toque virgiliano:

con prestas alas por la ebúrnea puerta (V, 117)

y en un rápido diálogo —el primero con ritmo teatral— con su amigo, éste le pide noticias de su aflicción:

**la causa, el daño cuentes y el proceso;
que el mal comunicado se mejora (141-142),**

forma, ésta última, refranera y popular, que esmalta el clásico tejido de la Égloga, cada vez que la misma se acerca o bordea las notas del género dramático.

Albanio —escena quinta—, a partir del verso 143, expone, en un largo monólogo, aquellas horas felices e inocentes pasadas con la pastorcilla cuando:

**En su verde niñez, siendo ofrecida
por montes y por selvas a Diana,
ejercitaba allí su edad florida. (173-175).**

Para este “topoi” de las agrestes amistades sin malicia, donde el amor se fragua incontinenti y artero, cuyo antiguo paradigma se da en las famosas Pastorales de Longo, Garcilaso no se rompió mucho la cabeza: todo el relato es un *rifacimento* o, mejor, una traducción en verso de la Prosa VIII de *L’Arcadia* de Sannazaro. Dado el momento lírico, el esquema pastoril se daba hecho por uno de los virgilianos renacentistas más conspicuos en el género, y entonces la originalidad no era preocupación de ningún escritor. Albanio, repentinamente, corta el relato:

Decir ya más no es bien que se consienta (V. 335),

pero el tranquilo Salicio, en esta sexta escena, ya en endecasílabos libres con rima interna, ya en tercetos, lo insta a que declare la raíz de su an-

gustia. Nuevamente se recupera el tempo dramático con la relativa celeridad del diálogo y, claro está, otra vez la filosofía vulgar recobra su fuero:

**ha llegado
de bien acuchillado a ser maestro (V. 354-355);
que no es malo
tener al pie del palo quien se duela (V. 363-364);
el sano dé consejos al doliente (V. 400).**

El amago dramático sostenido por la tosudez del indiscreto Salicio y la obstinada negativa de Albanio se frustra con otro largo soliloquio a partir del verso 416. El adolorido pastor-duque nos informará ahora escrupulosamente sobre sus cuitas eróticas desde que la ninfa-pastora desdeñó su declaración de amor hasta que su desolación lo llevó al borde del suicidio. El tema ya estaba en Encina —Egloga de *Fileno*, *Zambardo* y *Cardonio*—, pero el poeta toledano, en este nuevo fragmento lírico, vuelve otra vez sus fuentes bucólicas humanistas: las Églogas V y X de Virgilio y la socorrida Prosa VIII de *L'Arcadia*. Ciertamente es que Garcilaso, en esta ocasión, dio entrada a algunos de sus recuerdos personales; tal, por ejemplo, la deliciosa “canción” del Tajo:

**“Vosotros los del Tajo, en su ribera,
cantaréis la mi muerte cada día. (V. 528-529),**

mas el empaste responde íntegramente a una formulación preestablecida. Ya tendría buenos defensores: para el Brocense no había bellos versos si éstos no venían de los clásicos.

Tres estanzas —escena octava— desenlazan éste que pudiéramos llamar primer acto de la pastoral. Ante una nueva negativa de Albanio para recibir consuelo del amigo —eso de que los males de amor apartan de la amistad es una especie de *leit-motif* en el toledano—, Salicio le deja en paz, ya que:

**aun está el apostema
intratable, a mi ver, por su dureza. (V. 711-712).**

Una nueva figura surge ahora: Camila, la pastora-duquesa, causante de los males de Albanio. Ha ingresado un elemento que pareciera va a decidir la estructura dramática de la Égloga. El conflicto hasta ahora narrado, y hecho teatro sólo por la bonhomía consoladora de Salicio, adquiere de pronto una sorprendente andadura escénica; la narración cobra vigor de acción. Cuatro escenas muy rápidas componen este fragmento en el que Garcilaso actúa con voluntad de “autor dramático”: un exquisito monólogo de Camila, en endecasílabos con “rima al mezzo”, donde ésta va mezclando con sutil gracia lírica su delectación por la naturaleza que la rodea y su melancólico recuerdo del pastor-amigo, que cometió la torpeza de hablarle de amor:

**un compañero que yo amaba;
más no como él pensaba (V. 748-749),**

hasta quedar adormilada al pie de un árbol; otro corto soliloquio de Albano, en sonoros tercetos, quien, vagante por el bosque rumoroso, descubre por fin a su ninfa, y tras una duda:

**¿Si solamente de poder tocalla
perdiese el miedo yo. ¿Mas si despierta?... (V. 790-91),**

se sienta cabe ella tomándole una mano:

¡Oh mano poderosa de matarme! (V. 798);

despierta Camila, un violento diálogo de los amantes, que concluye con la huída de la pastora, acentúa reciamente —escena undécima en tercetos— las posibilidades teatrales de la Égloga; finalmente, en la duodécima, también iniciada en tercetos y continuada con rima interna, el dinamismo escénico mantiene idéntica tensión: la locura de Albano y los esfuerzos de Salicio y Nemoroso —un nuevo personaje— por sujetarlo. Sorprendente episodio, incluso, por su modernidad; Garcilaso actúa con una libertad que en él no es frecuente: la enajenación de Albano creyendo perdido su cuerpo y recobrándolo al mirarse en la fuente; su ánimo de suicida; la cerril braveza de los otros dos pastores para reducirlo; el dejarlo, por último, atado y semidesmayado, forman un cuadro palpitante, intenso y francamente teatral. Se llega, así, al verso 1037; entonces... pero este entonces merece parágrafo aparte.

6. *Frustración del tema.*

Todo lo anterior responde a un doble juego muy fácil de separar; consiste en tres fragmentos líricos: canto de Salicio (Vs. 38-76), y las dos largas narraciones de Albano (Vs. 416-680 y 1038-1828) engarzados, ajustados a tres situaciones dramáticas: inútiles consuelos de Salicio, encuentro de Albano y Camila, lucha de los pastores por aplacar la locura del amante despreciado. Estas tres instancias fundamentales se desdoblán, a su vez, en otras tantas preparatorias o desenlazantes, muy breves, hasta completar las doce anteriormente puntualizadas.

Para las primeras —las líricas— Garcilaso puso a su servicio todo el instrumental clásico o renacentista de la poesía bucólica en uso: Horacio, Virgilio, Sannazaro, sin olvidar, claro, los datos que situaran la erótica ficción de Albano-Camila (Fernando-María Enríquez) por los montes de su nunca olvidada Toledo, por las riberas del Tormes ducal. Para las segundas —las específicamente teatrales— a mí casi no me cabe duda que Juan del Encina suministró no escasa parte de la técnica y de la conducción. Otro Encina, claro está; un Encina modificado por las esencias aristocráticas y filológicas del caballero Garcilaso; aristocráticas, supuesto que el poeta maneja la ficción de simular en pastores el idilio juvenil de un matrimonio noble: el del duque de Alba y su mujer María Enríquez; filológicas, desde el momento que la rusticidad verbal de aquéllos no podía sobrepasar el

nivel de la lengua toledana, en el siglo XVI, modelo de contención y buen gusto; cierto que la norma era escribir como se hablaba, pero es que, en el orden social de Garcilaso, todos hablaban como él hace hablar a sus petrarquescos gañanes. Lo que no hizo fue distorsión deliberada, imitación; el realismo agrario, tan vivo en el primer Encina, queda restringido a una buscada llaneza coloquial y a la inserción, en la trama del tejido estilístico, de algunos modismos populares.

Creo, en consecuencia, no resulta atrevido conjeturar que, a partir, sobre todo, de la aparición de Camila, la *Égloga* IIª buscaba, apoyada en una experiencia nacional, su lógico cauce dramático, naturalmente, sin la precursora dinámica de Encina, porque Garcilaso no era un dramaturgo sino un lírico. ¿Qué lo movió a frustrar el tema erótico-teatral de modo tan violento e inesperado? ¿Por qué ese repentino cambio de dirección y velocidad? ¿Cómo dejó el cabo suelto del desenlace? Las explicaciones podrían ser muchas, si bien ninguna legítima o concluyente.

Ante todo, ¿qué ha ocurrido? A partir del verso 1038, en casi ochocientos endecasílabos libres con la ya manejada rima interior, Nemeroso, un personaje secundario, narra a Salicio la historia de la casa de Alba y muy especialmente las hazañas de su tercer duque don Fernando, desde su nacimiento hasta que regresó triunfalmente del famoso cerco de Viena contra el turco, en el que había acompañado al Emperador. Nuevamente, y como era de esperar, el "stock" clásico y humanista acude prestamente a llenar los versos del relato: es el "padre Tormes", el río, quien en una urna ha labrado los fastos ducales:

**el viejo Tormes como a hijo
lo metió al escondrijo de la fuente,
de do va su corriente comenzada.
Mostróle una labrada y cristalina
urna, donde él reclina el diestro lado; (Vs. 1169-73)**

¿no es la vieja imagen del Nilo, cuya estatua tanto habría contemplado al poeta en el famoso Guido napolitano, o aquella otra anónima del Tíber, que hoy vemos en el Louvre? y son los dioses —los aparejos de Marte, Himeneo allí pintado— quienes van a presidir los actos más domésticos y cristianos del joven don Fernando. Además, se trata de un relato heroico; no eran, por cierto, de mucha entidad, a la fecha de la *Égloga*, las hazañas del gran duque, pero era lógico que Garcilaso, protegido y familiar de la ilustre casa, buscara de exprimirlas al máximo; por eso, frente a la necesidad de darles relieve, no es extraño incrustara en la ebanistería de este fragmento algunas astillas del Ariosto:

**Si bello infante n'apparisa, che'l mondo
Non ebbe un tal dal seccol primo al quarto (Orlando - Canto
XLVI - Estr. 85).**

repite nuestro poeta en buen romance castellano sólo para referirse al parto de Don Fernando Alvarez de Toledo.

Verdad es que el "cisne del Tajo" fraguó buena parte de esta larga narración con recuerdos estrictamente personales: desde los lances venatorios —el robusto oficio— en que, seguramente, acompañó muchas veces a su egregio protector, hasta la concreta mención de amigos comunes:

Boscán, de cuya llama clara y pura (V. 1349),

haciendo, casi, más crónica rimada que poesía, pero eso mismo urgió la necesidad de todo el empaste clásico para soslayar la amenaza de una prosificación demasiado evidente dada la naturaleza anecdótica y panegírica del tema. Se había evaporado lo bucólico de la Égloga.

7. Castilla y la Arcadia.

Repetimos, ¿qué motivos? Pudo ser un compromiso y un modo de salir del paso, mas es justificación demasiado barata, sobre todo tratándose de un hombre de la calidad de Garcilaso, capaz, incluso, de jugarse frente al César su posición cortesana, y al que siempre menciona con parquedad y sin lisonjas de ninguna clase. Puede que, deliberadamente, la parte estrictamente pastoril de la Égloga IIª sea sólo como una especie de Prólogo, una presentación "*ad usum*" del héroe-protagonista de la parte sustancial de la composición. Se da, incluso, el artificioso convencionalismo, muy agudamente observado por Navarro Tomás, de que, mientras Albanio-Fernando yace en su marasmo amoroso, se narren sus aventuras por los campos guerreros de Europa, muy posteriores a su casamiento con Camila-María Enríques. Ciertamente que el género no se ocupaba poco ni mucho de eventuales situaciones inverosímiles; lo mágico entraba por sistema entre sus ingredientes, pero la ficción era demasiado zurda si lo que el poeta se había propuesto era presentar pastorilmente al gran duque, para darle luego su verdadera dimensión humana.

Podría ser que, narrada la peripecia erótica de Albanio-Fernando en la cómoda latitud eclógica, tan hecha al gusto de su tiempo, no le hubiera sido tan fácil explanar el resto heroico e histórico (las bodas, inclusive) dentro de los obligados mecanismos de aquel género, y hubiese optado por esa articulación de dos fragmentos tan dispares en su naturaleza y composición. El caso no es único: en la antiquísima *Razón de amor*, del siglo XIII, hay una solución semejante, pero todavía la crítica no se ha puesto de acuerdo si hay unidad, yuxtaposición a ligamento inhábil entre los lamentos amorosos del joven escolar y la disputa del agua y del vino que, sin transición, le sigue inmediatamente.

Confieso que ninguna de aquellas explicaciones me tranquiliza. Claro que es muy fácil liquidar el problema con decir que la Égloga tiene dos partes más; estas partes no están separadas sino imbricadas la una con la

otra, forman un todo, al parecer, homogéneo supuesto que no varían ni los personajes ni el fondo temático: la casa de Alba, y en un poeta como Garcilaso, cuya voluntad de estilo es innegable, el distinto giro repentino de la segunda tiene que responder a algo más radical y decisivo.

Hemos dicho que el mito arcádico renacentista se aclimató en España, en Castilla, con un signo de realismo nacional, de agraria circunstancia inmediata, y, también lo dijimos, Garcilaso de la Vega, el más europeo y cosmopolita de los italianizantes, jamás olvida el irrenunciable fondo toledano de su estirpe —su hermano mayor fue comunero combatiente, que es como decir el grito mismo de la tierra—, a pesar de exquisiteces y humanidades. La *Égloga* IIª no tenía por motivación la angustia pasional que informa la Primera; la Tercera, aun muy tocada por la muerte de Isabel Freyre:

“Elisa soy, en cuyo nombre suena (V. 241),

es toda ella, según la penetrante observación de Keniston, un elogio a la familia de don Pedro de Toledo, virrey de Nápoles y tío del tercer duque de Alba, cerrada brevemente por un *canto amebeo* —Sannazaro, el modelo— cuyas Flérída y Filis son, otra vez, últimas personificaciones de la blanda Isabel.

Sólo, pues, en la Segunda elaboró el poeta un asunto arcádico relativamente objetivo y literario, tan literario que hasta acusó en ella una relativa posibilidad dramática. ¿No sentiría, acaso, el toledano que su estructura era demasiado débil y artificiosa? ¿No creería que, por fin, le daba cuerpo y energía apuntalando su Arcadia con la gloria española de una casa ilustre? Quizá calculó que, al pasar a Albanio de la ficción a la vida, ponía en su *Égloga* un timbre heroico, un timbre hispano absolutamente necesario para galvanizar la moda europea con algo sustantivamente nacional, casero, concreto, real. Al hacerlo, no perdió de vista los datos del mundo clásico que era, al fin y al cabo, el mundo de su cultura; mas ya explicamos la razón de esta conducta.

8. *Lírica y drama o Venus y Marte.*

Que Garcilaso pensó la *Egloga* IIª como una unidad nos lo prueba el final de la misma. Salicio responde admirado con dos estanzas al relato de Nemoroso, y luego de tomar ambos, en tercetos, algunas disposiciones con respecto al loco desmayado, la tramontana del sol:

sombras con ligereza van corriendo (V. 1869),

como en Virgilio, el final del día coincide con el final del poema, los obliga a recoger el ganado y despedirse. Apenas unos sesenta versos.

Este brevísimo diálogo final no recupera para la *Égloga* su frustrada naturaleza dramática; el largo fragmento épico-heroico de Nemoroso ha desviado inexorablemente tal posibilidad.

Insistimos en el momento psicológico en que Garcilaso escribe su Égloga IIª: Fray Severo, preceptor del duque Fernando y a quien se le dedica cumplidísimo elogio como eficaz curandero de males amorosos en la narración de la casa de Alba, había intervenido para apaciguar la tormenta espiritual de Garcilaso por el asunto de la Freyre, y quién sabe si no había, incluso, logrado tornarlo al redil hogareño de su legítima esposa, doña Elena de Zuñiga. Isabel aun vivía, y mal que mal, el poeta había vuelto a la gracia del Emperador después de su destierro en la isla del Danubio.

Su tema, su gran tema: el amor desdichado y no comprendido —Dafne y Apolo,

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño! (Son. XIII),

pasaba, indudablemente, por un momento de baja tensión. Venus —no sería por mucho tiempo— le había dado unos momentos de tregua. De ahí que los no correspondidos amores de Albanio sean sólo como el resplandor de un gran fuego, el fuego que nos traerán la Égloga Iª y los sonetos coetáneos (V, IX, X, XXV, etc.) y, de ahí también, el intento de evadir la lírica pura en busca de la ficción dramática.

Pero es eso: un intento. Garcilaso poeta esencial del dolor y la angustia —de amores, de soledad, de muerte:

soy reducido a términos que muerte

será mi postrimero beneficio. (Elegía IIª 101-102)—

no tiene la relativa indiferencia que requiere el teatro; la suficiente ironía como para contemplar los temas desde afuera. No tiene esa ruda firmeza del primitivo Encina cuyas tragedias amorosas transparentan siempre al buen bebedor en las comilonas de la Roma pecadora y nefanda, o al viejo lugareño de San Silvestre.

Y la verdad es que no sabemos si lamentarlo o no. De haber logrado en la Égloga IIª el fallido propósito dramático, quizá el teatro español hubiera contado con la primera pieza de una escena clásica, erudita y refinada, como la de las dramaturgias francesa e italiana; pero estaba de Dios que la española se fraguara desde abajo, en la andariega aventura de los autores del oficio que sorbieron del pueblo y de su historia —olor de alquerías y cuchilladas callejeras— todo su arte y toda su ciencia. También las literaturas tienen sus destinos.

Más tampoco es Garcilaso poeta épico. Resulta curioso que este cumplido militar, que habría de morir en una oscura acción de guerra, o quizá por que lo presagiara, abomine siempre de las glorias de Marte. Los textos abundan:

¿A quién ya de nosotros el eceso

de guerras, de peligros y destierro

no toca, y no ha cansado el gran proceso? (Elegía Iª 79-81).

¡Oh crudo, oh riguroso, oh fiero Marte,

de túnica cubierto de diamante,
y endurecido siempre en toda parte! (Elegía IIª 94-96),
etc. y puntualizan un estado de ánimo. La famosa Canción Vª quizá muy próxima, cronológicamente, a la Égloga IIª, dice textualmente en su lira tercera:

no pienses que cantado
sería de mí, hermosa flor de Nido,
el fiero Marte airado,
a muerte convertido,
de polvo y sangre y de sudor teñido" (Vª 11-15).

No tiene pues su cítara la cuerda de los triunfos heroicos, esa sonora que Herrera el divino —su futuro escrupuloso comentador— pulsaría con seguridad tan firme y elocuente. Y esto se nota con sorprendente claridad en el único fragmento épico-narrativo, que tenemos del maravilloso lírico toledano: la historia de los Alba y su tercer gran duque, en la Egloga IIª. Por más que hayamos supuesto la colocó a efectos de equilibrar tono y tensión, lo cierto es que el extenso relato —agravado por el machacón endecasílabo libre de consonancia "*al mezzo*" languidece a cada momento por irremediable anemia heroica. Sólo el contrapunto mítico-clásico consigue sostenerlo en vilo más allá de su concreto propósito español y nobiliario.

La Égloga IIª es, pues, un doble fiasco dramático y épico. ¿Un fracaso del egregio poeta? La conclusión parece inevitable, y, sin embargo...

9. *Final para su gloria.*

Sin embargo, la Égloga IIª no es un fracaso, y no lo es porque siempre el gran elemento estético de Garcilaso, el contenido y estremecedor lirismo, la ilumina con un resplandor extraño e inefable. No está ni aquí ni allí; está en la vibración misma de todo su discurso, en un misterioso encanto de melancólico abandono, de dolor intelectualmente superado, que emana como un sutil perfume por entre las grietas hondamente subjetivas de aquella ficción humanista, de aquel esbozo dramático, de la fría reminiscencia épica. A pesar del relativo paréntesis sentimental, Garcilaso siempre lleva consigo la carga, divinamente transmutada en poesía, de una desilusión irremediable.

Y si la Égloga IIª no alcanza la desesperada fuerza de la Primera ni la ornamental arquitectura de la Tercera; si como un intento dramático se queda a mitad de camino y, como poema heroico, no se remonta a las cumbres de los grandes aedos, todavía le restan para su gloria aquellos dulces lamentos del corazón de Garcilaso que, más allá del teatro o de la épica, son como la esencia irrenunciable y vital de su poesía:

¡Cuán vano imaginar, cuán claro engaño
es darme yo a entender que con partirme,
de mí se ha de partir un mal tamaño!